

A trajetória transcultural de Nãozinha de Jesus na obra de Mia Couto

José Aldo Ribeiro de Sousa¹
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Resumo

Este trabalho analisa a trajetória desenvolvida pela personagem Nãozinha de Jesus no conjunto da obra de Mia Couto na perspectiva de demonstrar a forma como, a partir do percurso existencial em torno dela constituído, o autor visibiliza nuances da dinâmica transcultural que perpassa a formação de seu país. Para tanto, propõe-se a leitura do conto “O adeus da sombra” e do romance *A Varanda do Frangipani* (2007) à luz dos conceitos de transculturação, de zonas de contato e de transculturação narrativa, desenvolvidos por Fernando Ortiz (1963), Mary Pratt (1999) e Ángel Rama (2001), respectivamente. Engendradas tendo em vista problemas de territorialidades específicas, as conceituações dos estudiosos mencionados apresentam-se como eficazes na tentativa de compreensão de narrativas produzidas no âmbito dos países africanos da lusofonia, por favorecerem o entendimento de negociações de sentido, diálogos interculturais e estratégias intelectuais que ganham espaço na produção literária proveniente de lugares em que diferentes culturas são postas em diálogo a partir de circunstâncias coercitivas e impositivas.

Palavras-chave

Transculturação narrativa. Mia Couto. Literatura moçambicana.

¹ Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Introdução

Mia Couto é um escritor moçambicano cujo recente legado dialoga abertamente com a história de seu país. Seus escritos, seguindo uma tendência literária que vem ganhando força nas últimas décadas, revisitam marcos históricos determinantes na trajetória de seu povo, colocando, muitas vezes, no centro do território ficcional, as experiências de grupos humanos para os quais as relações de dominação e poder circunscreveram as margens da sociedade. Ao revisitar conflitos, tensões e disputas de poder que demarcam a história de Moçambique, o autor abre espaço para o vislumbre das estratégias de resistência e negociações culturais desenvolvidas no seio das comunidades constituintes do país, ampliando assim as possibilidades de compreensão das dinâmicas que conferiram ao território alguns dos traços transculturais que atualmente o notabilizam.

Alinhado a essa perspectiva narrativa, o trajeto existencial construído em torno da personagem Nãozinha de Jesus – ou, simplesmente, Nãozinha, como a personagem passará a ser designada no romance *A Varanda do Frangipani* (2007) – é emblemático no conjunto da obra composta pelo autor, por dar conta de transições identitárias inevitáveis em comunidades situadas naquilo que Mary Louise Pratt (1999) denomina “zonas de contato”. A primeira aparição da personagem mencionada acontece no conto “O adeus da sombra”, publicado no volume de narrativas curtas *Estórias Abensonhadas* (1994). A esta altura ela é apresentada pelo narrador como a curandeira “Nãozinha de Jesus”, sendo o seu nome bastante sugestivo por materializar em si a expressão de conflitos religiosos que se fazem presentes em contextos nos quais tradições ancestrais são obrigadas a conviver com a imposição de uma religião a partir de intervenções colonialistas. A primeira parte do nome atribuído à personagem constitui-se de uma negação em gênero feminino e grau diminutivo – Nãozinha –, situação que, além de evidenciar as habilidades subversivas de Mia Couto no trabalho com a língua portuguesa, indiciam o iconoclasmo característico à personagem. Se consideramos as possibilidades de significação do nome “Nãozinha” em relação à locução adjetiva “de Jesus” que o complementa, dois caminhos interpretativos tornam-se inevitáveis na análise da trajetória da personagem: o primeiro, que se assenta na ideia de que o vocábulo inicial da designação teria valor semântico mais forte em relação a expressão que o acompanha, é que ela é uma mulher que “nega” Jesus, formando-se a partir daquilo que a ele se opõe – o que apontaria para o seu vínculo com as práticas religiosas desvinculadas dos

referenciais difundidos pelas religiões cristãs; o segundo, que se atém sobretudo às potencialidades significativas da locução adjetiva – de Jesus – que também constitui o nome e pode indicar pertencimento, indicaria que a personagem é aquela que pertence ao Cristianismo, embora sua condição social de curandeira possa ocasionar polêmicas em torno dessa possível pertença.

Se tomamos como verdadeira a premissa bakhtiniana de que toda fala é uma espécie de réplica, uma vez que enunciamos sempre em função de outrem (BAKHTIN, 2009, 2011), podemos afirmar que a nomeação da personagem no conto é indício da ambivalência que se impõe em uma sociedade marcada pela disputa e o convívio entre culturas tradicionais e crenças religiosas impostas.

No conto “O adeus da sombra”, Nãozinha de Jesus aparece como a curandeira procurada pelo narrador para solucionar um problema de saúde apresentado pela filha de sua vizinha, que, inclusive, já havia recorrido sem êxito aos recursos da medicina. A esta altura, a velha relata a sua dificuldade em desenvolver os procedimentos necessários para a realização da cura, pois, segundo afirma, a guerra trouxe consigo a extinção de ervas “curadoiras” (COUTO, 1994: 201), transformando os espaços antes repletos de possibilidades medicinais em “paisagens de nenhures” (COUTO, 1994: 205). Em sua breve intervenção, a curandeira demonstra-se incapaz de resolver o problema apresentado sem fazer uso de suas plantas medicinais e isso confere à narrativa um tom melancólico, pois o narrador retorna ao ponto de partida sem a solução do problema que se dispôs a resolver.

A Varanda do Frangipani (2007) demarca a reaparição da personagem no acervo literário de Mia. Dessa feita, denominada somente Nãozinha – negação em potencial. Essa mudança de designação é um elemento digno de nota, pois, como é de amplo conhecimento, o nome atribuído dentro ou fora de rituais batismais e de iniciação é um dos pressupostos mais fortes no desenvolvimento dos processos de identificação cultural, uma vez que, conforme salienta Machado (1976: 26), “é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo”. A mudança de nome por parte da personagem pode indicar, portanto, a modificação de sua imagem perante a comunidade em que está inserida – situação que parece condicente com o que é experimentado por Nãozinha, haja vista que, como tentaremos evidenciar mais adiante, ela passa a ser considerada feiticeira, deixando para trás a imagem de curandeira que lhe era atribuída.

A narrativa se passa em um asilo, que é também um exílio, pois todos os velhos que lá se encontram estão privados do convívio com suas comunidades de origem, mantendo-se a elas ligados somente pelos fios da memória que insistem em tecer cada vez que lhes é dada a oportunidade. Os acontecimentos relatados no romance articulam-se à investigação do suposto assassinato do diretor de um abrigo de idosos – crime em relação ao qual todos os velhos que vivem no local são considerados suspeitos –, que oportunizará a recolha de depoimentos de várias personagens, dentre as quais Nãozinha assume posição de destaque.

Considerada feiticeira pelos seus companheiros de exílio, diferentemente do que acontece no conto mencionado em que é vista como curandeira, a personagem ressurge como uma velha que materna “filhos de imaginar”, netos que lhe foram negados pela guerra. Sua existência no asilo é alimentada pelas histórias que os seus companheiros contam a seu respeito e estas compreendem desde a prática de feitiçaria até a execução de crimes. A personagem assume-se herdeira de todas as histórias que lhe atribuem, por compreender que, em um contexto violento como o que diante dela se apresenta, até mesmo as ações negativas impostas à sua biografia podem ser úteis para intimidar aqueles que por ela não são benquistos. A confluência de histórias em torno da personagem, assim como as situações coercitivas que a levam a constantemente negociar os acontecimentos a serem incorporados em sua biografia, demonstra a multiplicidade de vozes sociais presentes nos espaços bélicos que ambientam os fatos narrados. Povoada por portugueses, mulatos e negros com cosmovisões e mundivivências distintas, a narrativa ambienta-se em paisagens que, partindo das constatações de Pratt (1999), podem ser categorizadas como “zonas de contato”, uma vez que se constituem como “espaços de encontros coloniais nos quais pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999: 31). Essa ambientação narrativa é um ponto de convergência não só entre o conto e o romance que aqui analisamos, mas um lugar comum na trajetória escritural de Mia Couto, que não se esquivava de materializar em seus textos a acentuada diversidade cultural de seu país reconfigurada pelas guerras que antecederam, acompanharam e sucederam o processo de colonização portuguesa.

Contando com uma ambientação narrativa tão conflitante e plural, os textos em questão possibilitam uma reflexão sobre o processo de transculturação, que, a seguir, tentamos sucintamente apresentar.

1 O conceito de “transculturação”

O conceito de “transculturação” foi desenvolvido e empregado pioneiramente por Fernando Ortiz, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, cuja primeira publicação data de 1940. Em sua obra, Ortiz (1963) partiu da necessidade de engendrar uma terminologia científica que adequadamente abrigasse as ponderações que desenvolvia a respeito da formação econômica e sociocultural de seu país e, atendendo a aspirações científicas da intelectualidade de sua época, cunhou o vocábulo *transculturação* por entender que este

[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma distinta cultura, que é o que em rigor indica o termo anglo-americano *aculturation* [aculturação], mas sim que o processo também implica necessariamente a perda ou desarraigo de uma cultura precedente, o que se poderia chamar de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de *neoculturação*. Ao fim, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo abraço de culturas sucede o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois (ORTIZ, 1963: 96-97).

Para o ensaísta latino-americano, o neologismo por ele criado é mais adequado à compreensão da realidade cubana, uma vez que o termo de origem anglo-saxônica “aculturação”, até então empregado para designar os processos de negociação interculturais presentes nas sociedades colonizadas, para além de ter sido uma designação imposta de fora para dentro, ou seja, atribuída por intelectuais estrangeiros, não responde integralmente às demandas que perpassam a formação cultural cubana (e, por extensão, latino-americana). A forma verbal “aculturar” (*to acculturate*), de acordo com Malinowski (1963: 3), traz em si uma série de pressuposições ideológicas incompatíveis com a dinâmica predominante no contexto sociocultural da América Latina, pois sugere uma passiva adaptação a um padrão cultural fixo e definido. Tais pressupostos, segundo o mesmo autor (1963: 4), negligenciam o fato de que, em um contato entre culturas, as influências decorrentes são múltiplas e se desenvolvem em todas as direções, i.e., não são somente as comunidades em posição subalternizada que são influenciadas e se adaptam às culturas impostas, mas essas mesmas culturas, ao serem postas em contato mediante a realização de experiências migrantes, se ressignificam e recebem influências das

manifestações culturais com as quais convivem. Conforme ressalta Malinowski, toda transculturação

[...] é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “toma y daca”, como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo o vocábulo de latinas raízes *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de uma certa cultura em direção a qual tem que tender a outra, mas sim uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes com suas respectivas participações e ambas cooperantes ao advento de uma nova realidade de civilização (MALINOWSKI, 1963: 5)²(Grifos nossos).

Ortiz, como ressalta Malinowski (1963), desenvolve um conceito que propõe um olhar não hierárquico para as culturas que, em contextos coloniais, são postas em diálogo. A transculturação seria um processo original e imprevisível do qual resultariam realidades civilizacionais que, conquanto herdeiras das tradições culturais conjugadas em sua composição, não tenderiam a reduzir-se à condição de desdobramento de nenhuma delas. O fenômeno seria o emergir de expressões culturais novas a partir dos diálogos forjados entre outras já existentes.

O legado de Ortiz, endossado por estudos posteriores a ele, nos permite afirmar com Glissant (2005) que todas as culturas são compósitas, embora reivindiquem um atavismo que lhes permita perduração e lhes possibilite a “audácia de afirmar-se” (GLISSANT, 2005: 27), pois “os contatos culturais sempre aconteceram, mas se estendiam ao longo de espaços temporais tão amplos, que a consciência não tomava conhecimento” (GLISSANT, 2005: 32). Aos esforços teóricos desenvolvidos por Ortiz, serão somadas as contribuições de um expressivo número de estudiosos, que se encarregam de transpor as ponderações do ensaísta cubano para outros horizontes de pensamento. Dentre os contributos desses pesquisadores é imperativo o reconhecimento do trabalho do intelectual uruguaio Ángel Rama que – no artigo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, de 1974, e no livro *La transculturación narrativa en Latinoamérica*, publicado em 1982 – promove uma ampliação das perspectivas conceituais de Ortiz ao apropriar-se das discussões em torno do transcultural para pensar escritas literárias da América Latina.

² Tradução nossa.

A análise do crítico uruguaio a respeito das narrativas pertencentes ao projeto estético dos escritores que ele chama de “transculturadores” parte da percepção de que a negociação entre formas literárias vindas de fora e pressupostos culturais locais sempre se impôs como necessária no desenvolvimento da trajetória escritural dos autores pertencentes aos países latino-americanos. Para lidar com o conflito entre formas literárias surgidas na Europa e modos de narrar característicos da tradição, muitas foram as estratégias empregadas pelos escritores. Nesse sentido, a criação de narrativas transculturais é apresentada por Rama (2001) como um artifício que efetivamente consegue conjugar elementos tradicionais e modernos, internos e externos, em um ato criativo que não se corrompe com o passar do tempo, pois se nutre de fontes variadas sem se curvar inteiramente a nenhuma delas.

Na concepção de Rama, conforme observado por Aguiar e Vasconcelos, o fazer literário apresenta-se “como um fazer de fronteira entre a recordação e a perda” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 22). Nascida entre recordação e reconstrução, a palavra do romance seria, em função disso, “bipolar” (idem: 23), oscilando entre o risco de perda e a tentativa de resgate.

Em análise ao legado de Rama, Flávio Aguiar e Sandra Vasconcelos pontuam:

Para Rama, o processo de transculturação, ao se exprimir literariamente, ganha, além de sua óbvia dimensão cultural, uma vocação ilustrada, adaptando formas de modernidade europeia à realidade tradicionalmente vista como caudatária da América Latina. Ou seja, não é apenas o “referente”, América Latina, que se adapta à “fôrma” europeia, como a do romance, por exemplo: ambos os polos se sobrepõem para dar à luz uma nova “forma” de romance, baseada em uma linguagem virtual que exprime, ela mesma, o choque das culturas (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 23-24).

Segundo Rama (2001: 214) são os escritores oriundos de realidades marcadas por relações de dominação que, tendo diante de si práticas e saberes cultivados pelas comunidades “autóctones”, buscarão equivalências “originais e insólitas” para as “incitações externas” que se impõem em suas comunidades. Seu projeto literário surge, assim, como

[...] um mergulho protetor no seio da cultura regional e materna, com um premente apelo a suas fontes nutritivas, mas também com o desejo de reexaminar de forma crítica suas condições peculiares, as forças de que dispõe, a viabilidade dos valores aceitos sem análise, a autenticidade de seus recursos expressivos (RAMA, 2001: 214).

Esse intenso processo de reavaliação dos pressupostos situados na base da cultura de uma comunidade, exige, conforme salienta o crítico uruguaio, uma “reimersão” nas fontes “primigênicas”, um olhar para aquilo que estaria nos alicerces das práticas, fazeres e saberes que compõem a cultura de uma comunidade. Desse processo de imersão resultaria “uma intensificação de certos valores peculiares, que às vezes parecem proceder de estratos ainda primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadoras” (RAMA, 2001: 215). Ao tentar compor um projeto literário transculturador se distanciando das técnicas predominantes nas narrativas “cultas” da época, os escritores partirão em busca de artifícios que lhes possibilitem a criação de textualidades alinhadas com os princípios que permeiam as suas vivências culturais e as vivências consideradas primeiras em suas comunidades. Para isso, de acordo com Ángel Rama, três componentes de suas criações literárias assumem papéis decisivos: a linguagem, a estruturação literária e a cosmovisão que se constrói ao longo do esforço narrativo empreendido. Tendo em vista o espaço de que dispomos no âmbito deste trabalho, nos limitaremos a analisar as marcas que evidenciam a presença do terceiro dos elementos citados, uma vez que o crítico o coloca como mobilizador direto dos outros dois. Vale salientar que Rama (2001) apresenta esses três aspectos do texto literário como indissociáveis, ressaltando que é a sua junção que torna possível o processo transculturante.

2 Mia Couto e a visibilização de cosmovisões transculturais na narrativa moçambicana

O projeto literário de Mia Couto vem a lume em um período em que as letras moçambicanas procuram se autoafirmar no âmbito das escrituras lusófonas. Nessa época, os escritores, em face do desafio de visibilizar o imaginário de seu povo através da palavra escrita imposta pelo colonizador, buscarão estratégias para converter as armas intelectuais herdadas do português em ferramentas a favor da construção de uma arte capaz de expressar as singularidades culturais do país.

Mia Couto, consciente da necessidade de subverter a língua do colonizador e as formas literárias dele herdadas para compor uma arte capaz de expressar as especificidades culturais de seu povo, engendrará textos literários em que os símbolos da imposição colonial portuguesa serão ressignificados para dar conta das vivências de comunidades que povoam seu país. Para tanto, dentre outros, adotará os seguintes

procedimentos: a) um trabalho inovador com a linguagem que, à maneira de Guimarães Rosa, explora a palavra no entrecruzar entre oralidade e escrita (MAQUÊA, 2005: 205-217), desvencilhando os vocábulos dos sentidos já consensuais e tomando-os como se fossem recém-descobertos; b) uma lide com os modelos literários ofertados pelas tradições europeias – contenda responsável pela concepção de formas narrativas que, embora se aproximem dos gêneros literários consagrados pela cultura letrada ocidental, sempre comportam em si traços que levam a crítica a desconfiar de seu total pertencimento as categorizações provenientes desse espaço crítico; c) e a composição de uma dicção narrativa edificada no ponto de convergência entre visões de mundo internas e externas às comunidades retratadas em seus textos, que dá conta da cosmovisão transculturada caracterizadora da realidade cultural de Moçambique.

A obra do escritor em foco permite, portanto, a análise do processo de transculturação narrativa em suas mais variadas nuances, desde que o pesquisador não perca de vista que o processo de transculturação ocorre de forma singular em cada uma das zonas de contato que o condicionam. No entanto, analisar todas as interfaces desse processo nas narrativas selecionadas resultaria em um estudo muito amplo que ultrapassaria os limites deste trabalho. Diante disso, considerando que aspectos transculturais relacionados às questões linguísticas na obra de Mia Couto, até mesmo por serem um dos elementos mais sobressalientes no conjunto de sua produção, contam com fortuna crítica expressiva – tendo sido discutidos por Maquêa (2013) e Pereira (2013), para mencionar só dois exemplos – e admitindo que um trabalho voltado para as subversões, adaptações e ressignificações que se operam dentro das fronteiras estruturais dos gêneros literários produzidos pelo autor também excederia os limites espaciais de nosso texto; aqui, propomo-nos a discutir a forma como a escritura em questão traz à tona uma cosmovisão transculturada. Para tanto, valemo-nos do conceito de transculturação para analisar a presença do pensar mítico no discurso narrativo atribuído a *Nãozinha em A Varanda do Frangipani* (2007).

A Varanda do Frangipani (2007) é um romance de Mia Couto contextualizado em um Moçambique pós-independência. Os acontecimentos narrados têm como fio condutor a investigação do possível assassinato de Vasto Excelêncio – homem que atuava como diretor de um asilo.

Na realidade, todos os habitantes do asilo cujos depoimentos são coletados vão se afirmar responsáveis pela morte do diretor. Ao apresentarem suas declarações, os velhos constroem relatos em primeira pessoa que, ultrapassando os acontecimentos

transcorridos em torno da morte de Vasto Excelência, vão dar conta de suas histórias de vida e dos percursos exegéticos que eles percorreram na tentativa de se autocompreender. Esses relatos apresentam-se, pois, como “atos de recordação”, haja vista que, como tais, não estão isentos de fraturas, falhas e ênfases, influenciadas pelas possíveis emoções experimentadas pelas personagens cujos gestos mnemônicos convertem em “guardiães do recordar e do esquecer” (ASSMANN, 2011: 71). As narrações dessas trajetórias existenciais trazem à tona aquilo que Rama (2001) chama de “cosmovisões transculturadas”, por terem como uma de suas linhas de força o “pensar mítico” ao qual se refere o crítico literário uruguaio. Para tentar demonstrar de que forma é trazida a lume essa cosmovisão, doravante nos deteremos à análise do relato desenvolvido pela personagem Nãozinha, que adquire notoriedade dentro da narrativa pelas intervenções que desenvolve enquanto “feiticeira”.

A análise da trajetória de Nãozinha de Jesus pressupõe a consideração de estratégias narrativas muito caras à escritura de Mia Couto. Em um primeiro momento, no conto “O adeus da sombra”, temos a apresentação de uma curandeira, residente em um lugar de difícil acesso, a partir de um discurso narrativo em terceira pessoa desenvolvido por alguém vindo de fora, que se insere na comunidade. Em um segundo momento, percebe-se, no romance *A Varanda do Frangipani* (2007), a presença de uma mulher asilada e exilada, que fala sobre si em primeira pessoa, desde dentro, a partir de um lugar que se impõe como zona de contato na qual pessoas com concepções de vida diversas dividem espaço³. A seguir transcrevemos uma das primeiras menções à personagem na obra do escritor moçambicano, extraída do conto anteriormente citado:

Teremos dificuldade em encontrar o carreirinho que nos vai dar a casa da curandeira Nãozinha de Jesus. Essa mulher eu tinha por intenção. Ela encerrava uma ciência: as plantas curadoiras. Com ela eu recebia aprendizagem. Nãozinha dava volta às sombras e arrancava raízes, folhitas, ramuscos. Com essas materiazinhas ela vencida a morte. Mas a curandeira se queixa: esses vegetais começam a rarear. Hoje, existem só de raspão. E agora, num oco do mato, vou aguardando o desmaio do corpo enquanto olho as estrelas, aos enxames (COUTO, 1994: 201).

No conto, ela é vista como aquela que detém conhecimentos benéficos para a comunidade e é procurada quando os saberes médicos não são capazes de promover o

³ Nas narrativas de Mia Couto, são recorrentes as figuras do homem vindo de fora que se depara com uma comunidade com práticas culturais diferentes das suas e do moçambicano que narra, desde dentro, as suas vivências, geralmente diante de um interlocutor vindo de fora, e dá conta de singularidades culturais de seu país. Ambas as figuras se fazem presentes nas narrativas analisadas ao longo deste trabalho.

reestabelecimento da saúde das pessoas. No entanto, o quadro de guerra que assola o país e acentua sua condição de “zona de contato”, ao forçar o convívio entre pessoas de proveniência várias e promover mudanças radicais nas paisagens naturais que estão em volta delas, coloca a personagem diante do desafio de se reinventar quando não existe mais a possibilidade de exercer o ofício para o qual fora designada, situando-lhe em um território de escombros em relação ao qual precisa se reerguer e atuar. Talvez por isso, em sua reaparição no romance *A Varanda do Frangipani* (2007), Nãozinha seja enfática ao falar da dificuldade em revisitar o passado:

Sou Nãozinha, a feiticeira. Minhas lembranças são custosas de chamar. Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva? Tenho que falar, por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor. Ninguém obedece senão em fingimento. Não destine ordem em minha alma. Senão quem vai falar é só o meu corpo (COUTO, 2007: 77).

A autoapresentação da personagem, mediante o discurso narrativo em primeira pessoa, é marcada pelo reconhecimento de suas limitações em lembrar o passado. As fraturas que constituem sua subjetividade são expostas e seu potencial de resistência a imposições torna-se nítido na distinção que é feita entre a obediência do corpo e a insubmissão da alma – fator que aponta para os artifícios empregados pelos povos colonizados ao se depararem com o autoritarismo inerente às ações dos colonizadores.

O relato de Nãozinha prossegue em tom ritualístico:

Primeiro lhe digo: não devíamos falar assim de noite. Quando se contam coisas no escuro é que nascem os mochos. Quando terminar minha história todos os mochos do mundo estarão suspensos sobre essa árvore onde o senhor se encosta. Não tem medo? Eu sei, você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita (COUTO, 2007: 77).

O fragmento citado demarca, na narrativa, o convívio entre perspectivas sociais díspares. A observação da personagem em relação a seu interlocutor demonstra o reconhecimento de que seus pontos de vista no que se refere aos saberes da tradição são diferenciados. Por outro lado, a afirmação de que o desenvolvimento do relato deve estar respaldado por certos cuidados denota o tom mítico daquilo que será contado.

Eliade (1972), em tentativa de conceituação do mito, afirma que este

conta uma história sagrada; [...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a

existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (ELIADE, 1972: 11).

Essa definição vem a ser corroborada por Rodrigo Portella (2008), quando afirma que “os mitos são narrativas exemplares compostas de elementos simbólicos, que buscam explicar o início de algo ou o porquê de algo existir em determinada forma” (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008: 66)⁴ e, com isso, evidencia o papel desempenhado por eles na incessante busca humana por compreensão do mundo e do próprio humano enquanto condição de existência.

As definições apresentadas colocam em destaque alguns aspectos sustentadores das narrativas míticas que parecem estar presentes no texto de Mia Couto, uma vez que nele as personagens, ao se assumirem culpadas pela morte de Vasto Excelêncio, se encarregam de elaborar suas “confissões” narrando feitos e fatos que fundamentam sua existência e os comportamentos que adotam. Nesse sentido, a confissão de Nãozinha, aqui focalizada, inicia-se com o relato das primícias de sua vida:

Meu pai sofria uma demoniação. Sempre que se aprontava a fazer amor ele ficava cego. Tocava em corpo de mulher e perdia as vistas. Cansado, meu pai consultou o feiticeiro. Não era só essas cegueiras momentâneas que o preocupavam. Ele estava sentir-se estreitado, em meio de tanto mundo. Foi assim que se decidiu a deitar sua vida na esteira do nhamussoro. O que o outro lhe disse foram garantias de riqueza. E lhe avançou promessas: meu velho queria ficar no sossego da abundância? Então, devia levar sua filha mais velha, eu própria, e começar namoros com ela. Assim mesmo: transitar de pai para marido, de parente para amante (COUTO, 2007: 78).

E assim me sucedi, esposa e filha, até que meu velho morreu. Se pendurou como um morcego, em desmaio de ramo desfrutalecido. Veio o poente. Veio a assombrável sombra: a noite. Passaram as horas e ele balançando no escuro, o escuro balançando dentro de mim. Não me deixaram vê-lo. Nesse tempo, era interdito às crianças verem os falecidos. Você sabe, a morte é como uma nudez: depois de se ver quer-se tocar. De meu pai não ficou nenhuma imagem, nenhuma sobra de sua presença. Seguindo os antigos mandos, todos os pertences, incluindo fotografias, eram enterrados com o defunto (COUTO, 2007: 80).

⁴ Embora a citação seja extraída de um livro produzido a partir da colaboração de dois autores, atribuímos a citação somente a Rodrigo Portella por se tratar de uma obra escrita a quatro mãos em que há a indicação da autoria individual em cada um dos capítulos que a compõem. O capítulo que contempla mais detidamente a reflexão sobre o mito é, como se pode deduzir a partir da atribuição de autoria no parágrafo, redigido por Portella (2008).

Conforme pontuado por Eliade (1972: 11), nas sociedades tradicionais, o mito apresenta-se com uma história sagrada, ocorrida em um momento primordial e conduzida por “Entes Sobrenaturais”, através da qual uma realidade passou a existir enquanto tal. O relato da personagem, ao resgatar as relações incestuosas experienciadas com o pai, coloca em evidência o fato de que ele era acometido por “demoniação”, situação que o fez procurar um “mediador” do sagrado para analisar as suas possibilidades de cura. As relações sexuais do progenitor com a filha passam a ser, então, justificadas pelas orientações recebidas do “nhamussoro”. As máculas de uma possível violência situada no passado são, assim, ressignificadas por um ato de recordação que reabilita as experiências vividas a partir de uma explicação relacionada ao sagrado. Lembranças conduzidas pelo “pensar mítico” dão conta de um relato que oscila entre a tradição e a modernidade, pois, se de um lado temos a voz narrativa da personagem que está vinculada ao tradicional, por outro temos a presença de seu interlocutor que, como ela própria observa, é um preto vindo da cidade, distanciado dos saberes tradicionais. Temos, assim, uma voz tradicional articulada com base no pensar mítico que se elabora em relação a uma visão de mundo moderna, representada no texto pelo homem vindo da cidade com quem a feiticeira dialoga.

No texto, a confissão da personagem institui-se como um esforço no sentido de justificar, por meio da apreciação de circunstâncias pretéritas, a sua condição no momento presente. Em nenhum momento, Nãozinha esconde a violência ou as perdas maculadoras de seu passado. Ao voltar-se para o vivido, ela enxerga suas experiências como componentes de um cemitério líquido:

Vamos então escavar nesse cemitério. Digo certo: cemitério. Todos os que amei estão mortos. Minha memória é uma campa onde eu me vou enterrando a mim mesmo. As minhas lembranças são seres morridos, sepultados não em terra mas em água. Remexo nessa água e tudo se avermelha (COUTO, 2007: 77).

No excerto, a imagem do cemitério é amplamente significativa. As sucessivas mortes em volta da personagem transformam-na, impulsionam a sua travessia existencial fazendo de sua capacidade de ressignificação de si e do mundo a mais expressiva de suas forças. Se nos remetemos ao conto “O adeus da sombra”, observamos que a perda dos entes queridos poderia ser somada a perda das ervas “curadoiras”, da condição social de curandeira, demarcadora da transformação da personagem em conjuradora de feitiços. A tônica na vida de Nãozinha parece ser a metamorfose imposta através da violência,

transformação que a leva a converter a fragilidade em potência, como se faz visível nos trechos que seguem:

Lhe inspiro medo? Por essa mesma razão, o medo, eu fui expulsa de casa. Me acusaram de feitiçaria. Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira. Fui também acusada, injustamente. Me culparam de mortes que sucediam em nossa família. Fui expulsa. Sofri. Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas (COUTO, 2007: 77-78).

Mas hoje me aproveito dessa acusação. Me dá jeito pensarem que sou feiticeira. Assim me receiam, não me batem, não me empurram. Está ver? Meus poderes nascem da mentira. Tudo isto tem sua razão: a minha vida foi um caminho às avessas, um mar que desaguou no rio. Sim, eu fui mulher de meu pai. Me entenda bem. Não fui eu que dormi com ele. Ele é que dormiu-me (COUTO, 2007: 78).

Nos fragmentos supracitados, nota-se a ressignificação do medo. Se a princípio ele é negativo por ocasionar a exclusão de Nãozinha, posteriormente, ele passa a ser apresentado como algo positivo, que lhe permite a preservação em meio à violência dos espaços pelos quais transita. Talvez seja essa mesma violência que leve a personagem a reconhecer-se água, fluido vital que preserva a vida e, ao mesmo tempo, solvente universal que modifica o mundo ao incorporá-lo em si. Nãozinha afirma que, todas as noites, se dissolve e se confunde com as líquidas lembranças que a constituem:

O senhor não me acredita? Me venha assistir, então. Esta noite mesmo, depois desta conversa. Tem medo? Não receie. Porque logo que amanhece, de novo se refaz minha substância. Primeiro, se conformam os olhos, como peixes mergulhados em improvisado aquário. Depois, se compõem a boca, o rosto, o mais restante. Por último são as mãos, teimosas em atravessar aquela fronteira. Elas se demoram cada vez mais. Um dia, as mãos me ficam água. Que bom seria eu não voltar! (COUTO, 2007: 81)

Para dizer a verdade, eu só me sinto feliz quando me vou aguando. Nesse estado em que me durmo estou dispensada de sonhar: a água não tem passado. Para o rio tudo é hoje, onda de passar sem nunca ter passado. Há aquela adivinha que reza assim: “em quem podes bater sem nunca magoar?”. O senhor sabe a resposta? (COUTO, 2007: 81).

Chevalier e Gheerbrant (2015), em análise das potencialidades simbólicas do elemento água, chamam a atenção para o fato de que, enquanto símbolo, ele relaciona-se a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015: 15). A partir desses três encaminhamentos

significativos, os autores salientam que as águas podem representar a “infinidade dos possíveis”, comportando em si o informe, as possibilidades de desenvolvimento, as “ameaças de reabsorção”: “Mergulhar nas águas [...] é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (idem). Ainda segundo os pesquisadores, a água é matéria-prima, símbolo da vida espiritual, símbolo de purificação, líquida essência da vida.

Na narrativa, o ato de regressar a água a cada anoitecer, relatado pela personagem, remete às suas capacidades de reinvenção e resistência em meio às violências que lhe são impostas. Como fluido líquido que se molda ao recipiente, sem a ele se reduzir, Nãozinha se transforma, volta às origens, renasce, transita e transgride, ressignificando os possíveis rótulos que lhe são impostos, sem a eles se render.

Rodrigo Portella (2008), em estudo desenvolvido em parceria com Antonio Carlos Magalhães e anteriormente mencionado, ao discorrer sobre a importância dos mitos, pontua que eles

são “reais” e “objetivos”, não por evidenciarem uma realidade histórica ou científica, mas por responderem, através da dramatização fantástica, às questões existenciais e de sentido da vida. Eles são respostas veladas aos problemas e às grandes questões humanas, são respostas em nível simbólico, que articulam uma comunicação que está para além do analítico-racional (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008: 67).

As circunstâncias relatadas por Nãozinha, na tentativa de explicar a sua trajetória de vida e as motivações que a levariam a cometer o assassinato investigado, ao fingirem atender a curiosidade do investigador, na verdade, buscam soluções para as grandes questões de sua trajetória, são, assim como Portella afirma serem os mitos, “respostas veladas” às indagações que permeiam a sua existência. As águas insistentemente referidas pela personagem parecem simbolicamente apontar para a sua capacidade de resistir às violências que lhe foram impostas, para a sua força de regeneração diante das perdas e destruições sofridas, ao seu potencial de corrosão diante dos inúmeros obstáculos que se interpõem em seu caminho no contexto bélico pelo qual transita. O retorno às origens aquáticas que Nãozinha diz experimentar todas as noites parece relacionado à necessidade de voltar às fontes da vida para resistir às ameaças de morte que cotidianamente se apresentam.

O texto de Mia Couto, conforme tentamos demonstrar, dá conta do pensar mítico, sobretudo quando a personagem insiste em relatar uma possível origem para os acontecimentos vividos. Nãozinha persevera, em várias passagens de seu depoimento, na

ideia de que é preciso remontar ao mais profundo do vivido, na tentativa de compreender as questões experimentadas no presente:

Tenho que demorar essa lembrança. Desculpa, senhor inspector, mas eu devo relembrar meu pai. Por quê? Porque eu mesma matei o mulato Excelêncio. Se admira? Pois lhe digo, agora: esse satanhoco tinha o espírito do meu pai. Tive que lhe matar porque ele era um simples braço executando as vontades do meu falecido velho. É por isso: para falar desse Vasto Excelêncio, salvo seja, devo falar primeiro de meu pai. Posso retrasar-me nele, em tempos do antigamente? Lhe peço licença porque o senhor começou com mandanças, mesmo antes de eu abrir boca. Não quero perder-lhe o tempo mas o senhor não vai entender nada se eu não descer fundo nas minhas lembranças. É que as coisas começam mesmo antes de nascerem (COUTO, 2007: 78).

Descer ao mais profundo das lembranças é um gesto bastante significativo no conjunto do relato analisado. Quando a personagem afirma que o diretor do asilo era apenas um braço executando aquilo que era almejado por seu falecido pai, sua observação pode ser entendida como constatação da presença de uma ancestralidade na figura de Vasto Excelêncio, e aí estaríamos diante do registro de uma crença que pode estar associada à cultura tradicional; ou pode ser interpretada do ponto de vista simbólico, tendo em vista a coerência interna do texto enquanto narrativa, e, nesse caso, estaríamos diante da ideia de que o diretor do asilo desperta a antipatia da personagem justamente por ser a extensão das forças opressoras que, desde as suas mais remotas recordações, obrigam-na a se “liquefazer” para não se deixar destruir, em um contexto de violações diversas. Ambas as constatações trazem consigo a percepção de que a dicção narrativa engendradora parte de um “pensar mítico”, tal como conceituado por Rama (2001), que revisita o passado para explicar e tentar entender a “ordem” reinante no momento presente – o que faz da narrativa de Mia Couto uma expressão do processo de transculturação que permeia a realidade cultural de Moçambique.

Indiciada desde o conto “O adeus da sombra” – quando se tem a apresentação do polêmico nome da personagem e do cenário escasso em ervas medicinais no qual ela se encontra –, a travessia transcultural de Nãozinha nas águas da existência é um ato em relação ao qual, assim como ocorre na vida, nenhuma afirmação ou negação pode ser tomada como definitiva.

Cunhado por Fernando Ortiz (1963) para pensar as negociações interculturais presentes no contexto social cubano, o termo “transculturação”, assim como a sua aplicação teórica ao âmbito da narrativa, proporcionada pelos esforços teóricos de Rama (2001), se apresenta como pertinente ao estudo da obra de autores africanos de língua

portuguesa, como Mia Couto, na medida em que possibilita reflexões sobre a subversão de padrões impostos pelo colonizador e sobre os diálogos interculturais que fizeram e fazem parte da realidade das sociedades colonizadas.

Mia Couto, mediante a composição da confissão de Nãozinha, revisita as “plasmações literárias” nas quais o mito foi consolidado, submetendo o mítico a novas “refrações, a instalações universais” marcadas pelo irracionalismo contemporâneo (RAMA, 2001: 279). Sua escritura coloca em questão “os mecanismos mentais que geram o mito, a ascensão e as operações que o determinam” (idem). O autor desenvolve, sobretudo em *A Varanda do Frangipani* (2001), um “fazer de fronteira entre a recordação e a perda” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001: 22) que traz à tona os imperativos que se apresentam sempre que contextos bélicos impõem modificações radicais em uma comunidade. O discurso narrativo atribuído a Nãozinha representa uma “reimersão” “nas águas do tempo”, processo do qual resultaria, como observou Rama (2001: 215) “uma intensificação de certos valores peculiares, que às vezes parecem proceder de estratos primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadoras”. Tal imersão, norteadada pelo pensar mítico que tentamos evidenciar através de nossa análise, revela a pertinência da constatação de Vasconcelos (1997: 183) de que “em tempos imemoriais, os homens narravam mitos para resolver mistérios que não chegavam a compreender. Nos tempos modernos, os homens ouvem e narram histórias para não esquecer quem são”. A personagem, ao tentar revelar o mais íntimo de si, expõe aquilo que somos: nossas fragilidades e forças em face às imposições culturais que ameaçam alterar o rumo de nossas travessias.

Referências

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra. Apresentação. In: RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Trad. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra. Para além de Tordesilhas: O conceito de América Latina e a obra de Ángel Rama. In: RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. Trad. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud & Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2009.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. Página | 145

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUTO, Mia. **A Varanda do Frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **Estórias Abensonhadas**. Lisboa: Caminho, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. **Expressões do Sagrado**. Reflexões sobre o fenômeno religioso. São Paulo: Santuário, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introducción. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

MAQUÊA, V. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, São Paulo, n.8, p. 205-217. 2005.

MAQUÊA, V. A palavra habita de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 167-179.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

PEREIRA, Erica Antunes. Mia Couto: Percursos de um poeta na dimensão da palavra. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 322-329.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**. Relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. **Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina**. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMA, Ángel. **La transculturación narrativa en Latinoamérica**. México: Siglo XXI Editores, 1982a.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: **La narrativa latinoamericana 1920-1980**. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1982b.

VASCONCELOS, Sandra G. T. **Puras Misturas**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ROCHA, Enilce Albergaria. Prefácio. In: GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 9-11. Página | 146

THE TRANSCULTURAL TRAJECTORY OF NÃOZINHA DE JESUS IN MIA COUTO'S WRITING

Abstract

This work analyzes the trajectory developed by the character Nãozinha de Jesus in the whole of Mia Couto's work in the perspective of demonstrating how, from the existential path around it, the author shows nuances of the transcultural dynamics that permeates the formation of his country . To this end, the reading of the short story “O adeus da sombra” and the novel *A Varanda do Frangipani* (2007) is proposed in the light of the concepts of transculturation, contact zones and narrative transculturation, developed by Fernando Ortiz (1963), Mary Pratt (1999) and Ángel Rama (2001), respectively. Engineered in view of specific territoriality problems, the concepts of the aforementioned scholars are shown to be effective in the attempt to understand narratives produced within the African countries of Lusophony, as they favor the understanding of meaning negotiations, intercultural dialogues and intellectual strategies that gain space in the literary production of places in which different cultures are placed in dialogues from coercive and imposing circumstances.

Página | 147

Keywords

Narrative transculturation. Mia Couto. Mozambican literature.

Recebido em: 17/08/2020

Aprovado em: 28/09/2020